

Wilhelm Pinder

Karriere und Kompromittierung

Die Karriere Wilhelm Pinders (1878–1947) war kometenhaft, und darin schien sie prädestiniert, in eine Professur an der Universität der Hauptstadt zu münden. Pinder hat in Göttingen, München und Berlin Kunstgeschichte studiert, um 1903 bei August Schmarsow in Leipzig über romanische Architektur zu promovieren. Bereits 1905 wurde er Professor in Würzburg, um nach weiteren Professuren in Darmstadt (1911–16), Straßburg (1918, nicht mehr angetreten), Breslau (1920/21) und Leipzig (1921–27) schließlich den Lehrstuhl in München (1927–35) zu besetzen.¹ Von unterschiedlichen Kreisen geradezu hofiert, wurde er 1930 und 1931 gebeten, nach Berlin zu kommen. Erst der dritte Versuch, der 1935 durch die Museumsleiter initiiert wurde, brachte jedoch den Erfolg, den »zweifelloos besten Mann der Kunstgeschichte« an die »größte deutsche Universität« zu berufen.²

Pinder war Mitglied von insgesamt fünf Akademien, darunter auch der Preußischen Akademie der Wissenschaften. In der Inspiriertheit seiner Sprache, in der Fülle seiner Forschungsfelder und in der Wirkung seiner Lehre zeigte er fraglos eine der größten Begabungen der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts.

Trotz seines zu Lebzeiten errungenen Status ist Pinders Ruhm verdüstert, weil er zu den herausragenden Persönlichkeiten des ›Dritten Reichs‹ gehörte. Die in Leipzig veranstaltete »Kundgebung der deutschen Wissenschaft zum 12. November 1933« zeigt seine exponierte Stellung. Vor einem Wald von Hakenkreuzfahnen sind der mit dem Kreuz bezeichnete Martin Heidegger und, die Hände aufgestützt, rechts neben ihm Wilhelm Pinder zu sehen (Abb. 1). Den Anlass, die Unterstützung namhafter Wissenschaftler zum Austritt Deutschlands aus dem Völkerbund, hat er zur Erinnerung an den Gedenkmarsch auf die Feldherrnhalle genutzt:

»Wer am 9. November in München den stillen Zug gesehen hat, der das tragische Ereignis vor zehn Jahren in die Erinnerung zurückrief, wer das erlebte: den Führer und die Seinen, barhaupt und schweigend, die alten zerschlissenen Fahnen vor den alten Freischärlern und mancher Führer am Stock hinkend, keine Musik, nur dumpfer Trommelwirbel, stille Fackeln in den grauen Tag leuchtend, und das ganze lange Schweigen und die zahllosen

1 Zu Pinder zuletzt: Stöppel 2008a.

2 Otto Kümmel, Brief vom 19.2.1935 an Ministerialrat von Oppen, in: Arend 2005, S. 190.



1 Leipziger Wahlkundgebung der deutschen Wissenschaften, 11. November 1933. Pinder rechts neben Heidegger (x).

hochgereckten Schwurhände, und in das Schweigen hinein die Schüsse der Erinnerung – der durfte als Mann der Geschichte sich sagen: »Das gab es nicht mehr seit den Tagen des geistlichen Schauspiels. Das war nicht mehr Theater, das war nicht mehr die Trennung in Spieler und Zuschauer, Bühne und Publikum, hier war kein Publikum mehr, hier war wieder die Gemeinde da.«³

Pinders verstörende Ausführung ist als Zeugnis seiner Sprachmacht auch ein eindrucksvolles Dokument jener bezwingenden Inszenierung, die sich bis in die sprachliche Wiedergabe fortzusetzen scheint.

Institutionell, so als Präsident des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft (seit 1933), als Mitstreiter der durch Alfred Stange entwickelten Initiative zur Gründung eines Reichsinstituts für Kunstgeschichte und als Verantwortlicher für das Fach innerhalb des Kriegseinsatzes der Geisteswissenschaften hatte Pinder einen immensen Einfluss. 1937 wurde als eine Umsetzung

3 Kundgebung der deutschen Wissenschaft in Leipzig am 11. November 1933. Vgl. Bekenntnis 1933, S. 19.

der unter den Nationalsozialisten forcierten Volkstums- und Heimatforschung zudem die Abteilung Kunstgeschichte des Provinzialinstituts für Brandenburgische Landes- und Volkskunde eingerichtet und dem kunstgeschichtlichen Institut Berlin angeschlossen.⁴

Als Hitler aus Anlass seines 50. Geburtstags eine Festschrift gewidmet wurde, trug Pinder einen Artikel bei, der die hässliche Äußerung enthielt, dass durch das Ausscheiden jüdischer Kollegen das Fach »von allzu begrifflichem Denken« befreit worden sei: »Gewisse Schäden, die keineswegs im Wesen der Wissenschaft lagen, sind seit 1933 beseitigt.«⁵

Zu Pinders eigenem sechzigsten Geburtstag erschienen im Jahre 1938 in der deutschsprachigen Presse 43 Artikel, noch übertroffen durch die 90 Würdigungen, mit denen er aus Anlass seines fünfundsechzigsten Geburtstags im Jahre 1943 gefeiert wurde.⁶ Immer wieder wurden Formeln des Kampfes und der Führerschaft bemüht, wie sie Victor Klemperers »Lingua Tertii Imperii« erfasst und analysiert hat.⁷ So hieß es 1938: »Pinders immer aktive Natur sucht den Gegner, mit dem er sich streitbar messen kann. Im Fach selbst, dessen unbestrittener Führer er ist, stellt sich ihm keiner«,⁸ und fünf Jahre später ist er wieder »ein neuer geistiger Führer zum unvergänglichen Kunstschaffen der Nation«.⁹

Ein Beispiel für das wissenschaftliche Werk, auf das sich diese Lobpreisungen bezogen, bietet Pinders im Jahre 1935 publizierte »Kunst der deutschen Kaiserzeit« bis in die Begrifflichkeit. So ist Pinder die Epochenbezeichnung »Romanik« ein Gräuel, weil diese an südliche Ursprünge erinnere. Für ihn haben die Nationen der romanischen Sprachen nichts mit dem romanischen Stil zu tun, da dieser »ein Stil der Nordländer« sei.¹⁰ Allein diese haben sich Pinder zufolge von der Last der römischen Antike befreit, und sie waren es, die den Italienern mit Hilfe der Romanik die Möglichkeit boten, sich zur Moderne zu emanzipieren. Diese nationale Inanspruchnahme war keineswegs ein deutsches Privileg, wohl aber deren herrischer Zug. Für Pinder erhält die deutsche Romanik den Charakter eines Lehrmeisters für ganz Europa. Da sich mit diesem Stil das nachrömische Europa erst bilde, werde das gesamte moderne Abendland zum Schüler des romanischen Deutschland.¹¹ Diese Überzeugung zieht sich bis in die Analysen einzelner Werke, wie etwa des Metronus-Kopfes aus St. Cyriakus in Gernrode: »Man zeige uns doch einen ebenbürtigen Kopf aus der ganzen gleichzeitigen Plastik des übrigen Europa! Es ist Archaisk wie die beste griechische, und doch frühes Mittelalter, Abendland und nicht nur Abendland: *Deutschland!*«¹²

4 Zur Abteilung Kunstgeschichte des Provinzialinstituts für Brandenburgische Landes- und Volkskunde Schaeff 2003, S. 176–193.

5 Pinder 1939. Vgl. Bohde 2008, S. 191–192.

6 Es handelt sich um Materialien des Zeitungs-Ausschnitt-Büros der Metropol-Verlags-Gesellschaft [Archiv des Autors, auch die folgenden Artikel].

7 Klemperer 2007.

8 Weigert, Hans: Wilhelm Pinder zum 60. Geburtstag, in: Schlesische Zeitung, 25. Juni 1938 (MVG ZAB).

9 Ehl, Heinrich: Formengeschichte wird Haltungsgeschichte. Dank und Gruß zu Wilhelm Pinders 65. Geburtstag, in: Hamburger Fremdenblatt. Abendausgabe, 24. Juni 1943 (MVG ZAB).

10 Pinder 1937, S. 133.

11 Ebd., S. 134.

12 Ebd., S. 170–171.

Pinder suchte nach einem »Wesen« der Kunst, das er in Termini der Völkerpsychologie umschrieb, um es trotz aller historischen Bindung lebensphilosophisch aus der Zeit zu entheben. Durch seine Theorie der »Sonderleistungen« der deutschen Kunst vertrat er die Ideologie des »Sonderwesens« der Deutschen auf eine besonders suggestive Weise.¹³ Kraft derartiger Denkmuster wurde Pinder zu einem der Exponenten des nationalistischen Sündenfalls der Kunstgeschichte.

Im September 1945 musste ihm der Rektor der Berliner Universität, Eduard Spranger, mitteilen, dass ihm der Ausschuss des Amtes für Wissenschaft die Lehrbefugnis entzogen habe,¹⁴ und im Dezember desselben Jahres bezeichnete ein Artikel der Berliner »Neuen Zeitung« Pinder als »Kunstpapst des Nationalsozialismus« sowie als »Kunsthistoriker Hitlers«.¹⁵

Differenzierungen

Das Bild war so eindeutig, dass keine weitere Erörterung erforderlich schien. Es war mit Marlite Halbertsma eine niederländische Kunsthistorikerin, die Pinder aus einer anderen Perspektive als allein der des Mittäters betrachtete. Sie registrierte Züge des Eigenwillens, wenn nicht der Kritik am Nationalsozialismus.¹⁶ So konnte sie auf ein Schreiben vom August 1933 verweisen, in dem sich Pinder gegen die Entlassung jüdischer Kollegen, allen voran Ludwig Justi in Berlin und Georg Swarzenski in Frankfurt, ausgesprochen hat.¹⁷

Diese frühe Intervention war kein Einzelfall. Immer neue Schwierigkeiten mit Vertretern des Nationalsozialismus bezeugen, dass Pinder nicht umstandslos mit dem Regime des »Dritten Reichs« identifiziert werden kann. Bezeichnend war eine Warnung der »Deutschen Studentenschaft« an Pinder im Februar 1934, sich weniger primadonnenhaft aufzuführen und deutlichere Bekenntnisse zu zeigen.¹⁸ Die Münchener Studentenschaft hat gegen die »dunkelmännische Tätigkeit« der Verfasser in einem offenen Brief reagiert, der Pinder das besondere Vertrauen ausspricht.¹⁹ In dem Fragebogen zur Entnazifizierung hat Pinder diesen Vorfall erwähnt. Von der Studentenschaft zum Eintritt in die Partei aufgefordert, habe er eingewilligt, um den Nationalsozialismus durch Kritik von innen her beeinflussen zu können. Dies habe er so lauthals vorgebracht, dass die Partei auf seine Mitgliedschaft verzichtet habe.²⁰ Tatsächlich ist Pinder trotz seiner Bereitschaft, in die NSDAP einzutreten, nie Mitglied geworden,²¹ aber er war Fördermitglied der Schutzstaffel.²²

13 Pinder 1944.

14 Eduard Spranger an Pinder, 25. September 1945 (Nachlass Pinder).

15 Eckstein, Hans: Hitlers Kunsthistoriker, in: Die Neue Zeitung, 17. Dezember 1945, Feuilleton- und Kunst-Beilage.

16 Halbertsma 1985; Halbertsma 1992; Halbertsma 1990. Vgl. Suckale 1986; Held 2003; Bohde 2008 und Stöppel 2008b, S. 133–168.

17 Abgedruckt bei Stöppel 2008b, S. 152–153, Anm. 57.

18 Nachlass Pinder.

19 Ebd.

20 Fragebogen des Military Government of Germany, Anlage S. 1. Ebd.

21 Stöppel hat zwei Mitgliedskarteikarten gefunden, deren Bestimmung allerdings fraglich ist (Stöppel 2008b, S. 163); alle weiteren Dokumente sprechen gegen eine Mitgliedschaft.

22 Held 2003, S. 21.

Briefe wie die der »Deutschen Studentenschaft« waren ernst zu nehmen, und während der Röhmer-Affäre im Juli 1934 hat Pinder, wie er anlässlich seiner Verhaftung nach dem Krieg bekundete, telefonisch Todesdrohungen erhalten.²³ Eine eigenwillige Stellung bezeugt auch Pinders Kontroverse mit Harald Rehm, dem Leiter der »Arbeitsgruppe für deutsche Philosophie und Weltanschauung im Kampfbund für deutsche Kultur«, der die Universitäten in »nationalsozialistische Führerschulen« umzuwandeln suchte.²⁴ Im Dezember 1940 wurde Pinder von einem wütenden Artikel von Gunter d'Alquen, dem Hauptschriftleiter von »Das Schwarze Korps«, der Wochenzeitschrift der SS, als Opportunist attackiert, der seine deutsche Gesinnung nur als resignative Attitüde vorbringe, ohne sie, der Zeit angemessen, kämpferisch zu formulieren.²⁵ Der Artikel war schon darin unsinnig, dass er sich versehentlich auf den Wiederabdruck der Einleitung von Pinders »Vom Wesen und Werden deutscher Formen« bezog, der Jahre zuvor verfasst worden war. Gleichwohl wurde er stark beachtet und vom Propagandaamt Alfred Rosenbergs bekräftigt, vom Kultusministerium aber zurückgewiesen.²⁶

Dem Angriff im »Schwarzen Korps« entsprach eine Rufmordkampagne, dass der partei-lose Pinder aus der Partei ausgeschlossen worden sei. Sie verlief im Sande, zeigte aber Verwerfungen, die jedes Gefühl von Sicherheit unterminierten.²⁷

Deutsche Moderne

In der Wertschätzung der modernen Kunst liegt das in kulturpolitischer Hinsicht vielleicht brennendste Motiv, das die Rolle Pinders im »Dritten Reich« zu einem Problem werden lässt. Im Juni 1933 hatte es an der Berliner Universität eine Kundgebung gegeben, auf welcher der Expressionismus vor allem durch Mitglieder des NS-Studentenbundes anerkannt worden war.²⁸ Diese Position wurde in München auch von Pinder vertreten. Am 3. August hat er auf dem Kongress des Pädagogisch-Psychologischen Instituts in München nach einer Ergebnissadresse an die Nationalsozialisten für den Expressionismus geworben und das Bauhaus als Beispiel einer freien, wenn auch unvollendeten Moderne gepriesen.²⁹ In dem erwähnten, im selben Monat verfassten Brief zur Verteidigung der jüdischen Kollegen appelliert er, »Expressionismus, Neue Sachlichkeit und Bauhaus« nicht mit »politischer Linksrichtung« zu verbinden, sondern als »neue deutsche Kunst« ernst zu nehmen.³⁰

23 »Anfang Juli 1934, in den Tagen der Röhmer-Affäre, bin ich telephonisch am Leben bedroht worden«. Antworten auf die Punkte der Anklage, hier: Frage nach Pinders Kontakten zur Polizei (Nachlass Pinder).

24 Stöppel 2008b, S. 155.

25 D'Alquen, Gunter: Kulturpolitik und Kunstwissenschaft, in: Das Schwarze Korps, 12. Dezember 1940, Folge 50, S. 12. Vgl. Halbertsma 1992, S. 144–145 und Held 2003, S. 22–24.

26 Held 2003, S. 24.

27 Bundesarchiv Berlin, Microfilm, Sgn. DS/WI B 38, Wissenschaftlerakte Pinder, Bl. 2/3.

28 Brenner 1963, S. 63–65; Halbertsma 1992, S. 135; Held 2003, S. 20.

29 Pinder 1934a; Pinder 1934b. Vgl. Held 2003, S. 20.

30 Stöppel 2008b, S. 153.

Auch nach Hitlers Rede vom September 1934, die den Bruch des Nationalsozialismus mit der Kunst der Moderne markierte,³¹ hat Pinder, wenn nicht offen, so doch nicht ohne Wirkung, für eine gemäßigte Moderne geworben. In der Zeitschrift »Kunst der Nation« argumentierte er weiterhin für den Expressionismus, und Ende der 1930er Jahre gelang es ihm, Georg Kolbe, der nach 1933 zunächst seine Akademie-Professur verloren hatte, als Alternative zu Arno Breker und Josef Thorak zu lancieren.³² Auch der Angriff des »Schwarzen Korps« von 1941 hatte in dieser Kontroverse seine versteckte Seite. Da dieser Pinder vorwarf, im eher abstrakten germanischen Ornament ein Vorbild zu sehen, spielte dieser am Beispiel eines Kunstwerks der Frühgeschichte die Abwehr der Moderne nochmals gegen einen ihrer Befürworter aus.³³

In mehreren verdeckten Äußerungen ist diese Auseinandersetzung verborgen. So verfasste Pinder im Jahr 1933 einen Beitrag zur »Physiognomie des Manierismus«, der die Reflexionskraft dieses Stils als Moment einer »biologischen« Krise sah: »Es ist, als ob ein Kranker sich an einer Wunde scheuert.«³⁴ Diese Diagnose führte Pinder sowohl zu einer Kritik des Manierismus wie auch zur Wertschätzung seiner Fähigkeit, den Zweifel gemalt zu haben. Hier vermittelte sich unterschwellig seine Hoffnung, dass der Expressionismus im »Dritten Reich« als kommende, deutsche Kunst reüssieren würde. Sie äußerte sich auch in seiner seit 1935 publizierten Buchreihe »Von Wesen und Werden deutscher Formen«. Das Vorwort, das 1940 nochmals als Separatum erschien,³⁵ formulierte eine Absage an eine rassische Bestimmung, um der deutschen Kunst einen eigenen Beitrag in einem kulturell hybriden Europa zuzugestehen.³⁶

Im selben Zusammenhang, in dem Pinder von der »sicheren Gewalt« des Metronus von Gernrode sprach, hat er die Figuren der Bronzetüren von St. Michael in Hildesheim in Worten verteidigt, die wie eine Verteidigung des Expressionismus klingen. Einer Sicht, die in dieser Kunst bereits eine Frühform von »Rassenverfall« sehen möchte, attestiert Pinder »die übliche völlige Verkennung der Form«. Die Türen, so Pinder in unausgesprochener Abwendung von der »Modernität« des herrschenden Neoklassizismus, »bleiben das seltsamste und großartigste Zeugnis, jedenfalls für eine Auffassung, die nicht nach der »Modernität« fragt.«³⁷

Wie genau dieser Ansatz in seiner kritischen Wendung verstanden wurde, verdeutlicht ein besorgter Brief von Christian Wolters, Sohn des Kunsthistorikers Alfred Wolters, der offenbar als Mitglied der SS über eigene Informationsquellen verfügte und dringend von der Veröffentlichung des Vorwortes abriet:

31 Brenner 1963, S. 82–86.

32 Halbertsma 1992, S. 142–143.

33 Held 2003, S. 22–23.

34 Pinder 1932, S. 151.

35 Pinder 1937–1951; Pinder 1940.

36 Straehle 2009.

37 Pinder 1937, S. 117–118.

»Wir wissen alle, daß es ein sehr mutiger Ton ist. Aber die Gefahr ist riesengross, daß wir in Dir noch einen Märtyrer bekommen. Du bist uns jungen Leuten aber zu wichtig, als dass wir Dich als Märtyrer sehen wollten. Und man ist an der von Dir sehr offen angegriffenen Stelle sehr hellhörig und hart im Eingreifen... Wir brauchen Dich, und nicht die Erinnerung an Dich.«³⁸

Das Schreiben kam in einem Moment, in dem die Berufung Pinders nach Berlin betrieben wurde, und daher bezeugt es einen Konflikt innerhalb der nationalsozialistischen Kulturkämpfe und nicht etwa eine dominierende Einschätzung seiner Person. Gleichwohl beleuchtet die Warnung das in Pinders Buch präsente Konfliktpotential, das im späteren Angriff des »Schwarzen Korps« wieder aufbrechen sollte.

Pinder weicht hier von der offiziellen Doktrin des »Bodens« ab, um in einer Parallele zur Raumforschung der Historiker den Kompositcharakter der Kunst zu betonen, der den Deutschen vornehmlich an den Peripherien ermöglicht habe, »Sonderleistungen« zu erreichen.³⁹ Auch hierin liegt der Grund, dass die ab 1935 publizierten Bände über das »Wesen und Werden deutscher Formen« zwar nach Stoff und Sprachstil in die Zeit passten, der herrschenden Kunstdoktrin des Klassizismus aber widersprachen.⁴⁰

Das Generationenproblem

Vielleicht hatte Pinder die spiritistischen Aufnahmen des Staveley Bulford im Auge, als er, wie sich der Regisseur erinnerte, bei einem ihm gewidmeten Lehrfilm im Jahre 1943 als einzige Bedingung stellte, während der Aufnahmen rauchen zu dürfen. Auf diese Weise ziehen permanent Rauchschwaden zwischen Kamera und Porträtiertem vorbei (Abb. 2).

In diesem Film bezeichnet Pinder kein im engeren Sinn kunsthistorisches Werk als Lebensleistung, sondern mit der im Jahre 1926 erschienenen Abhandlung über »Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas« einen Essay über die Theorie der Zeit.⁴¹ In ihm hat Pinder jene Formel von der »Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen« geprägt, die bis heute eine beträchtliche Wirkung in verschiedenen Disziplinen erlebt.⁴² Diese Formel bezieht sich Pinder zufolge »vor allen Dingen auf die besondere Betonung der Verhältnisse der sogenannten Generationen, auf die Generationslehre, die selbstverständlich nicht von mir begründet ist – gottseidank nicht, sonst wäre sie wahrscheinlich falsch. (...) Der Gedanke vor allen Dingen des Verhältnisses von Raum und Zeit in dem Sinne, daß Zeit sozusagen das Feinere sei als Raum und Körperlichkeit, der Gedanke, den ich kurz nenne die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen.«⁴³

38 Christian Wolters an Pinder, 7.3.1935 (Nachlass Pinder).

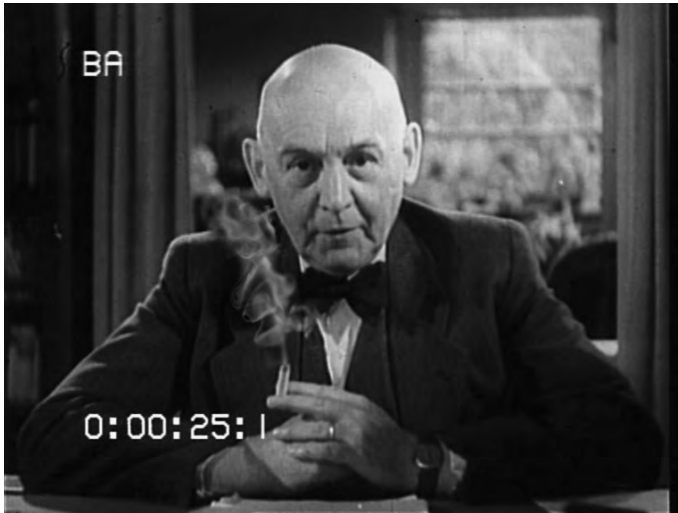
39 Held 2003, S. 34–35.

40 Ebd., S. 29.

41 Pinder 1926a.

42 Fastert 2006.

43 Encyclopaedia Cinematographica 1957, S. 7–8.



2 Wilhelm Pinder spricht über Kunstgeschichte: Grundzüge seiner Methode und Lehre.

Pinders Hinweis auf seine bis heute wohl einflussreichste Schrift, das »Problem der Generation«, war nicht unberechtigt.⁴⁴ Als ein immer neu aktualisierter Ansatz der Wissenssoziologie wurde seine dort entwickelte Formel der »Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen« bis heute immer wieder bemüht, wo sich Wissenschaften wie die Archäologie, Ethnologie oder auch die Sozialwissenschaft mit komplexen Formen stetigen Wandels auseinandersetzen.⁴⁵ Pinders Geistesblitz fasst eine elementare Gegenwartserfahrung, die mit extremen Gegensätzen wie einer forcierten Globalisierung und einem nicht weniger gesteigerten Regionalismus konfrontiert ist, in prägnanter Verknappung.

Mit der Grundabfolge von Romanik, Gotik, Renaissance, Manierismus, Barock, Klassizismus, Historismus und Moderne waren Kunst und Geschichte auf evidente Weise zu gliedern, aber eine pure Abfolge, dies war Pinders Ausgangspunkt, bedeutete als »Gänsemarsch der Stile« eine Karikatur der historischen Erscheinungsweisen.⁴⁶ Jeder Zeitpunkt war Pinder zufolge durch Erfahrungen gefüllt, die verschiedenen Zeithorizonten angehörten. Damit hatte er die betuliche Abfolge der Stilepochen in einen Kampfplatz verwandelt. Karl Mannheim begriff Pinders Formel der »Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen« als »geradezu genial«, weil in ihr eine durch Wilhelm Dilthey und Martin Heidegger angelegte Kritik des linearen Zeitbegriffs gekrönt würde.⁴⁷

Pinders ungenannter Gegner war Heinrich Wölfflin, der in seinen gut zehn Jahre zuvor publizierten »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen« eine von den Individuen gelöste, mit der Strenge der Naturwissenschaft nachvollziehbare Geschichte des Sehens und Gestaltens zu ent-

44 Pinder 1926b; Pinder 1926a. Vgl. hierzu: Uhl 2003, S. 67–71.

45 Vgl. hierzu ausführlicher Bredekamp 2010. Zur Archäologie Wiff-Wolf 2007; zur Ethnologie Heitmeyer 1996, S. 54; zur Sozialwissenschaft Hörning 2001.

46 Pinder 1926a, S. 25.

47 Mannheim 1964, S. 521. Vgl. Uhl 2003, S. 63, 67 und Barboza 2005.

wickeln versucht hatte.⁴⁸ Es lag in dieser methodischen Zuspitzung auf eine »Kunstgeschichte ohne Namen«, dass Wölfflin weniger die Widersprüche als vielmehr das Gesamtbild der jeweiligen Epochen und ihrer Abfolgen zu betonen suchte. Gegen diese Sicht setzte Pinder seine an den Erfahrungen und Handlungen lebendiger Akteure orientierte Konzeption einer »nicht-anonymen« Kunstgeschichte,⁴⁹ die sich aus agierenden Individuen und Gruppen und nicht etwa aus den großartig entschlackten Formabstraktionen Wölfflins ergab.⁵⁰

Die konkurrierenden Stilansprüche, die sich als Tiefen- oder Höhenschichten gegebener Zeitlote ausweisen, sind für Pinder nicht nur die Kampfmittel zwischen den Generationen, sondern auch unter den Angehörigen verwandter Jahrgänge, weil diese auch die eigene Zeit teils als grundverschieden wahrnehmen; selbst zeitgleich geborene Antipoden wie Josef Anton Koch und Caspar David Friedrich sind bei allen Gegensätzen im Gemeinsamen ihrer Generation gebunden.

Der generationenbedingte Zwist um die Dominanz der Formen bestimmt für Pinder jedweden Moment, und daher setzt er am Begriff des Augenblicks an. Ein solcher kann ihm zufolge Zeit-»punkt« nur in dem Sinn sein, dass dieser als Linie in die Tiefe führe, also Endpunkt eines Lotes sei.⁵¹ An dessen Tiefenlinie hängen Flächen gemeinsamer Zeitprägung, die im Verein mit Nebenschichten den Raum eines »Zeitwürfels« bilden. Im Sinne der »Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen« ist ein solcher »Zeitwürfel« das Gefäß unausdenkbar vieler Möglichkeiten von inneren Kreuzungen, schrägliegenden Flächenüberlagerungen, Abstoßungen und auch systematischen Rekursionen.⁵² Der Grundzug, dass der Großvater nach der Opposition des Sohnes zu ihm selbst im Enkel wiederkehre, bestimmte Pinder zufolge die Rhythmik der Neuerungen und Wiedergänge.⁵³

Offenkundig hat sich Pinder an Wassilij Kandinsky orientiert, um dessen im selben Jahr erschienene Abhandlung zu »Punkt und Linie zu Fläche«⁵⁴ mit der Sphäre der Zeit zu verbinden und um eine vierte Dimension zu erweitern. Er verfolgt die Progression vom Zeitpunkt über die Zeitlinie und die Zeitfläche zum »Zeitwürfel«, der in seiner Durchschießung durch unterschiedliche Generationsbindungen ein mehrdimensionales Gebilde abgibt. Es besticht und verstört in seinem Wechselspiel von Eigenbestimmung und Bindung, Willensfreiheit und Bedingtheit, Kultur und Biologie.⁵⁵ Pinders Biologismus, den Karl Mannheim bei aller Wertschätzung des Gesamtkonzepts ebenso verworfen hat wie Arnold Gehlen,⁵⁶ steht die Emphase entgegen, mit der er in der Zerrissenheit die Bedingung kultureller Stärke erkannte. Sein Naturalismus führt nicht zu einem pseudodarwinschen Verdrängungskampf der Generationen, sondern zu einer Beschreibung des Konfliktpotentials jedweden Augenblicks. Da die hieraus

48 Wölfflin 1915.

49 Pinder 1926a, S. 13, 50 und passim.

50 Held 2003, S. 31.

51 Ebd., S. 20.

52 Ebd., S. 21–25; vgl. S. 96.

53 Ebd., S. 148.

54 Kandinsky 1926.

55 Pinder 1926a, S. 133, 162.

56 Mannheim 1964, S. 521; Plessner 1974, S. 80.

sich ergebenden Spaltungen niemals in Harmonie aufzulösen sind, sondern durch immer neue Konfliktkonstellationen abgelöst werden, ist für Pinder die multidimensionale Persönlichkeit, wie sie Michelangelo oder Rembrandt verkörpern, die heroische Gestalt der Geschichte. Aus diesem Grund ist und bleibt für Pinder die Abwehr des Klassizismus das Modell des in sich vielschichtigen und antagonistischen »Zeitwürfels«.

Interdisziplinarität und Medienbewusstsein

Der Pinder gewidmete Lehrfilm mündet in ein höchst modern wirkendes Bekenntnis zur Interdisziplinarität, die in der gemeinsam mit dem Chemiker Lothar Wolf und dem Botaniker Wilhelm Troll herausgegebenen Zeitschrift »Die Gestalt« ihr Symbol fand. Das im Jahre 1940 publizierte Heft 1 zeigt die drei Herausgeber: den Kunsthistoriker Pinder, den Chemiker Wolf und den Botaniker Troll. Wie sehr Johann Wolfgang Goethes Morphologie Pate stand, bezeugt der Titel des ersten Hefts »Goethes morphologischer Auftrag. Versuch einer naturwissenschaftlichen Morphologie«, in dem der Chemiker und der Botaniker in durchaus beeindruckender Weise Goethes Formlehre der Pflanzen zu erweitern und in ihrer Variabilität zu festigen versuchen.⁵⁷ »Gestalt und Urbild«: Unter diesem Titel hat sich Wilhelm Troll im Jahr 1941 als alleiniger Autor erneut den goethischen »Grundfragen der organischen Morphologie« zuzuwenden versucht,⁵⁸ und immer wieder kehren die Hefte auf Goethes Gestaltlehre zurück.⁵⁹ Programatisch hatte Pinder am Vorabend seines 65. Geburtstags seinen Artikel »Goethe und die Bildende Kunst« in der Presse publiziert.⁶⁰

Eine zweite, immer wiederkehrende Bezugsperson ist Johannes Kepler, dem etwa der Mathematiker Max Steck im Jahr 1941 eine Abhandlung widmete, um im folgenden Jahr »Mathematik als Begriff und Gestalt« zu publizieren.⁶¹ Einen Übergang zur Kunstgeschichte bietet »Die Wahrnehmung des Raumes als psychologischer Vorgang«.⁶² Pinders Ausbildung bei Schmarsow könnte bei der Aufnahme dieses Heftes Pate gestanden haben.

Kunsthistorische Abhandlungen sind seltener, tauchen aber regelmäßig auf, so die Abhandlung über das »Kapitell in der deutschen Baukunst des Mittelalters« von Hans Weigert, der für einen der besonders servilen Geburtstagsartikel verantwortlich gewesen war.⁶³ Auch Lottlisa Behlings »Gestalt und Geschichte des Maßwerks« von 1944 gehört in diese Reihe.⁶⁴ Eines der letzten Hefte galt Friedrich Waasers »Menschen und Tier«, eine »urbildliche« Abhandlung, welche die zentrale Stellung der menschlichen Hand in einem Moment in den Mittelpunkt stellte, in dem die deutschen Städte mehr oder minder zerstört waren.⁶⁵

57 Wolf/Troll 1940.

58 Troll 1941.

59 Müller 1944.

60 Pinder, Wilhelm: Goethe und die bildende Kunst, in: Hannoverscher Kurier, 23. Juni 1943 (MVG ZAB).

61 Steck 1941; Steck 1942.

62 Allesch 1941.

63 Weigert 1943.

64 Behling 1944.

65 Waaser 1945.

Die Mitarbeit an der »Gestalt« bezeugt die Offenheit, mit der Pinder seine Kunstgeschichte verbunden sehen wollte. Freiherr von Hennebergs im Jahr 1931 publizierte Abhandlung über »Stil und Technik der alten Spitze« bietet ein frühes Dokument dieses Anspruchs. Im Vorwort dieser prachtvollen Publikation beschreibt der Autor, wie ihm Heinrich Wölfflins »Grundbegriffe« und Pinders Arbeit über die »Generationen« erlaubt hätten, die Stilgeschichte dieser unerhört komplexen Nähtechnik zu erfassen.⁶⁶ Im »Geleitwort« beschreibt Pinder, wie dieser Stoff zu einem genuin kunsthistorischen geworden sei:

»Der ganz ungewöhnliche Vorzug des Buches besteht darin, daß in einer großen Reihe von Tafeln, wie man sie bisher nicht zu sehen bekam, durch strengste Zeichnung mit farbiger Unterscheidung der Fäden, der mühevollen, augenzermürbende Vorgang dieser weiblichen Meisterwerke in groß überschaubare Bilder übersetzt wird. Das ist ein wirkliches, produktives Tun. (...) Eine Stilgeschichte der Spitze als Geschichte formaler Technik.«⁶⁷

Zu diesem offenen Begriff der Kunstgeschichte gehörte auch, die Medien ernst zu nehmen. Pinders Schriften weisen neben voluminösen Fachbüchern auch knapp kommentierte, erschwingliche Fotobände auf, die einen neuen Typus des Kunstbuchs durchgesetzt haben. Rechnet man Pinders »Blaue Bücher« hinzu, so zählen seine teils auch nach dem Krieg immer wieder aufgelegten Veröffentlichungen Millionen.⁶⁸ Es ist kein Zufall, dass er zur Verbreitung der Essenz seiner Methode auch die Form des Lehrfilms wählte. Hierin zeigen sich ebenfalls die irritierend modernen Züge seiner Kunstgeschichte.⁶⁹

Im Zeitwürfel

Als wolle er selbst rückblickend auf eine andere Seite als diejenige verweisen, die ihn als Hitlers Kunsthistoriker zu stigmatisieren suchte, hat Pinder in einem nach dem Krieg entstandenen Text zu Adolph Goldschmidt den jüdischen Kollegen als den Erben der deutschen Kunstgeschichte bestimmt. Nach einer seitenlangen, keinesfalls beflissenen Würdigung seines einstigen Kollegen hat er ihm alle Fähigkeiten attestiert, die den Juden zuvor abgesprochen wurden, um ihn als jenen zutiefst in der deutschen Tradition verwurzelten Forscher zu bestimmen, als der sich Goldschmidt selbst gesehen hat. Die schwer zu manipulierende Diktion von Pinders Argumentation spricht von echter Verehrung gegenüber dem ehemaligen Kollegen.⁷⁰

Dem vernichtenden Artikel der Münchner »Neuen Zeitung« vom Dezember 1945 widersprach der Nachruf von Henri Nannen, als Erfinder des »Stern« einer der einflussreichsten Journalisten der alten Bundesrepublik, in dem er bezeugte, dass ihm Pinder, als er ihn als Soldat

66 Henneberg 1931, S. 9.

67 Pinder, in: ebd., S. 7.

68 Schweizer 2009, S. 25.

69 Die Problematik ist für das gesamte Fach erstmals gestellt worden durch Bohde 2008.

70 Vgl. die gegensätzlichen Bewertungen von Dilly 1988, S. 52 und Halbertsma 1992, S. 161. Zu dem Nachruf hatte ihn Wieland Schmidt aufgefordert, der ein Buch mit Nachrufen auf Personen plante, die zur Zeit des NS-Regimes zu Unpersonen geworden waren (Briefliche Mitteilung von Tillmann Pinder, 18.3.2010).

besuchte, bedeutet habe: »Sie kämpfen für eine schlechte Sache.«⁷¹ Eindrucksvoll ist auch das Gedenken von Carl Linfert, der oppositionell zum NS-Regime stand und von Deutschland aus den Kontakt zu Walter Benjamin hielt. Er attestierte Pinder, die Kunst immer wieder als einen »Meßapparat für Verborgenes« aufgespürt zu haben. Seine Argumente für die Moderne seien gleichermaßen gegen die Kulturpolitik der Nationalsozialisten wie auch gegen die »sowjet-amtliche Denkweise« gerichtet oder zumindest wendbar gewesen.⁷²

Zu den ehrenden Nachrufen gehörte auch die Würdigung, die Richard Hamann seinem Amtsvorgänger gewidmet hat. Sie ist umso eindrucksvoller, als Hamann ein weltanschaulicher Gegner Pinders gewesen war. Offenkundig nutzte Hamann sein Gedenken an Pinder, um nicht nur einen kompromittierten Kollegen zu rehabilitieren, sondern einen Test darauf zu machen, was an Widerspruchsgeist zukünftig erlaubt sein würde. Erneut kippte Pinder in ein Gegenbild: als Kronzeuge einer gegen den Klassizismus gerichteten Anschauung.⁷³

Einen besonders eindrucksvollen Spiegel der Widersprüche, in die Pinder verwickelt war, stellt ein an Pinders Witwe Ende Dezember 1950 gesandter Brief des österreichischen Emigranten Bruno Fürst dar, der im Jahr 1933 Pinders Assistent in München gewesen war. Fürst war als Mitherausgeber einer der wichtigsten kunsthistorischen Zeitschriften, den gemeinsam mit Frederick Antal in Wien produzierten »Kritischen Berichten zur Kunstgeschichtlichen Literatur«, hervorgetreten, hatte aber als Jude vermutlich im Jahr 1938 nach England emigrieren müssen. In seinem aus Oxford gesandten Schreiben spricht Fürst davon, dass er wie Pinder zwar »national«, aber auch »sozialistisch« gewesen sei, und dass er dessen Freundschaft zu Hans Sedlmayr nie habe verstehen können. Im Gegensatz zu dem Wiener Kollegen habe er Pinder nichts vorzuwerfen. Er werde sich niemals verzeihen können, nach dem Krieg den Kontakt zu ihm nicht gesucht zu haben, da er »bei seinem Sturz aus seinem eingebildeten Himmel in die sehr reale Hölle des Zusammenbruchs« nie »etwas anderes als tiefste Sympathie« gefühlt habe: »Ich gebe zu, daß manchen meiner Schicksalsgenossen mein Mitgefühl nicht ganz verständlich war.«⁷⁴

In Pinder werden Spannungen sichtbar, die sich unter dem Einheitsbild des Nationalsozialismus niemals lösen ließen. Ob dies dazu taugt, von einer zumindest latenten Opposition zu sprechen, oder ob es eben der Anflug von Offenheit war, wie ihn Pinder repräsentierte, der das Zwangsregime des Nationalsozialismus desto tiefer greifen ließ, bleibt eine offene Frage. Möglicherweise war es diese von allen Zeitzeugen berichtete spürbare Spannung, die Pinders Vorlesungen für ein großes, teils außeruniversitäres Publikum attraktiv machte.

Offenbar repräsentiert Pinder, analog etwa zu Heidegger und Carl Schmitt, jenen Typus des Intellektuellen, der im Schwanken zwischen überzeugter Mitarbeit und verhaltener Opposition in grandioser Selbstüberschätzung zunächst im Glauben verfangen war, das Geschehen durch teilnehmende Kritik mitsteuern zu können.⁷⁵ Als der Einfluss von Heidegger und Schmitt bereits weitgehend beendet war, wurde Pinder nach Berlin berufen, um hier, wie es in

71 Nannen, Henri: Wilhelm Pinder ist tot, in: Abendpost, 19. Mai 1947.

72 Linfert, Carl: Die Kunst – Meßapparat für Verborgenes, in: Der Kurier, 15. Dezember 1948.

73 Hamann 1946/49 [1950]. Vgl. zu Hamann und Pinder Schürmann 2008.

74 Brief von Bruno Fürst an Ibeth Pinder, 22.12.1950 (Nachlass Pinder). Zu Fürst Wendland 1999, Bd. 1, S. 183.

75 So Pinders Selbstdeutung aus Anlass seiner Verhaftung am 27.3.1946: »Mein Gefühl war nämlich damals, dass es vielleicht möglich sei, der neuen Bewegung gute Richtung zu geben, wenn die Intelligenz sich rechtzeitig beteilige,

dem Schreiben des Reichserziehungsministers hieß, auch das Ausland vom »geistigen Leben Berlins« zu beeindrucken.⁷⁶ Möglicherweise war es gerade Pinders relative Unangepasstheit, die von ihm erwartet wurde und die er zu realisieren verstand.

Anlässlich der Kundgebung von 1933 berichtete Pinder von den nächtlichen zwei Posten an der Feldherrnhalle, die, auch ohne dass ein Passant zu sehen wäre, »straff stehen«. »Als alter Infanterist weiß ich: Wir alten Soldaten, wir hätten gemogelt, aber diese hier stehen zwei Stunden lang straff, auch dann, wenn kein Mensch sie sieht! Das ist unser Symbol.«⁷⁷ Pinder bezieht sich offenkundig auf das zwei Jahre zuvor publizierte »Der Mensch und die Technik« Oswald Spenglers, an dessen Ende es heißt: »Auf dem verlorenen Posten ausharren ohne Hoffnung, ohne Rettung, ist Pflicht. Ausharren wie jener römische Soldat, dessen Gebeine man vor einem Tor in Pompeji gefunden hat, der starb, weil man beim Ausbruch des Vesuv vergessen hatte, ihn abzulösen.«⁷⁸ Die Internalisierung eines solchen Anspruchs hat fraglos daran mitgewirkt, dass Pinder noch 1945 einen verzweifelten Hymnus auf das »unbezwingbare deutsche Herz« formulierte.⁷⁹

Im Widerspruch zwischen seiner latenten Opposition und seiner unbedingten Loyalität zeigt sich, wie sehr auch Pinder ein Generationenproblem darstellt. In die Kaiserzeit hineingeboren, konservativ, national, wurde er durch die Kriegserfahrung und die Bedingungen der folgenden Friedenszeit bestärkt. Dass er in Mittelalter wie Neuzeit mehr oder minder offen Prinzipien der künstlerischen Moderne vertreten hat, bezeugt einen Widerspruch, den er im Habitus etwa mit Ernst Jünger teilt. Beide haben den Konflikt durch Verharren auszuhalten versucht.

Loyalität gegenüber einer Diktatur, die er nicht uneingeschränkt befürwortete, ein nicht anzutastendes Bewusstsein für den Rang der deutschen Kunst des Mittelalters und die Anerkennung der Moderne waren die Schichten, die durch Pinder hindurchgingen. In diesen Konflikten seines eigenen Zeitwürfels steckt er bis heute.

also: Kritik. Diese habe ich so deutlich vorgebracht, dass von da an die Partei keinerlei Wert auf meine Mitarbeit legte.« Antworten auf die Punkte der Anklage, hier: Pinder sei Parteimitglied gewesen (Nachlass Pinder).

76 Bundesarchiv, Personalakten Berlin (BA R 4901/20178, Bl. 6 /W I p 1627.35).

77 Bekenntnis 1933, S. 9.

78 Spengler 1931, S. 89.

79 Pinder, Wilhelm: Deutschlands unbezwingliches Herz, in: Deutsche Allgemeine Zeitung, 18. April 1945, S. 2.

Dank und Hinweis

Die Bezeichnung »Nachlass Pinder« bezieht sich auf die im Besitz von Tillmann Pinder (Sohn Wilhelm Pinders) befindlichen Dokumente und Schriften. Sie wurden im August 2010 dem Archiv der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften übergeben. Für die Einsicht in diese Unterlagen sowie Gespräche und Hinweise ist sehr zu danken.

Abkürzung

MVG ZAB = Metropolis-Verlags-Gesellschaft, Zeitungs-Ausschnitt-Büro

Literatur

- Allesch, Gustav J. von: Die Wahrnehmung des Raumes als psychologischer Vorgang. Leipzig 1941 (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 3).
- Arend, Sabine: »Einen neuen Geist einführen ...?« Das Fach Kunstgeschichte unter den Ordinarien Albert Erich Brinckmann (1931–1935) und Wilhelm Pinder (1935–1945). In: Bruch, Rüdiger vom (Hg.), unter Mitarbeit von Rebecca Schaarschmidt: Die Berliner Universität in der NS-Zeit. Bd. 2: Fachbereiche und Fakultäten. Stuttgart 2005, S. 179–198.
- Barboza, Amalia: Kunst und Wissen. Die Stilanalyse in der Soziologie Karl Mannheims. Konstanz 2005.
- Behling, Lottisa: Gestalt und Geschichte des Maßwerks. Halle a. d. S. 1944 (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 16).
- Bekennnis der Professoren an den deutschen Universitäten und Hochschulen zu Adolf Hitler und dem nationalsozialistischen Staat. Überreicht vom Nat.-soz. Lehrerbund Deutschland. Dresden 1933.
- Bohde, Daniela: Kulturhistorische und ikonographische Ansätze in der Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. In: Heftrig, Ruth/Peters, Olaf/Schellewald, Barbara (Hg.): Kunstgeschichte im »Dritten Reich«. Theorien, Methoden, Praktiken. Berlin 2008 (Schriften zur modernen Kunsthistoriographie, Bd. 1), S. 189–204.
- Bredenkamp, Horst: Wilhelm Pinders »Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen«. In: Ofak, Ana/Hilgers, Philipp von (Hg.): Rekursionen. Von Faltungen des Wissens. München 2010, S. 117–124.
- Brenner, Hildegard: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus. Reinbek b. Hamburg 1963.
- Dilly, Heinrich: Deutsche Kunsthistoriker 1933–1945. München und Berlin 1988 (Kunstgeschichte der Gegenwart).
- Encyclopaedia Cinematographica. Hg. von Gotthard Wolf, Institut für Wissenschaftlichen Film, Göttingen. E 61/1955. Göttingen 1957.
- Fastert, Sabine: Pluralismus statt Einheit. Die Rezeption von Wilhelm Pinders Generationenmodell nach 1945. In: Doll, Nikola: Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland. Köln u. a. 2006, S. 51–65.
- Halbertsma, Marlite: Wilhelm Pinder en de Duitse kunstgeschiedenis. Groningen 1985.
- Halbertsma, Marlite: Wilhelm Pinder (1878–1947). In: Dilly, Heinrich (Hg.): Altmeister moderner Kunstgeschichte. Berlin 1990, S. 234–248.
- Halbertsma, Marlite: Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstgeschichte. Worms 1992.
- Hamann, Richard: Nachruf auf Wilhelm Pinder. In: Jahrbuch der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin (1946/49 [1950]), S. 213–216.
- Heitmeyer, Wilhelm: Ethnisch-kulturelle Konfliktodynamiken in gesellschaftlichen Desintegrationsprozessen. In: Heitmeyer, Wilhelm/Rainer Dollase (Hg.), in Zusammenarbeit mit Johannes Vossen: Die bedrängte Toleranz. Ethnisch-kulturelle Konflikte, religiöse Differenzen und die Gefahren politisierter Gewalt. Frankfurt a. M. 1996, S. 31–63.
- Held, Jutta: Kunstgeschichte im »Dritten Reich«. Wilhelm Pinder und Hans Jantzen an der Münchner Universität In: Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft 5 (2003), S. 17–59.
- Henneberg, Freiherr Alfred von: Stil und Technik der alten Spitze. Berlin 1931.
- Hörning, Karl H.: Experten des Alltags. Die Wiederentdeckung des praktischen Wissens. Weilerswist 2001.

- Kandinsky, Wassilij: Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente. München 1926 (Bauhausbücher, Bd. 9).
- Klemperer, Victor: Notizbuch eines Philologen. Stuttgart 2007.
- Mannheim, Karl: Wissenssoziologie. Auswahl aus dem Werk. Eingeleitet und hg. von Kurt H. Wolff. Berlin und Neuwied 1964 (Soziologische Texte, Bd. 28).
- Müller, Günther: Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie. Leipzig 1944 (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 13).
- Pinder, Wilhelm: Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas. Berlin 1926. [Pinder 1926a]
- Pinder, Wilhelm: Kunstgeschichte nach Generationen. In: Schuster, Willy (Hg.): Zwischen Philosophie und Kunst. Johannes Volkelt zum 100. Lehrsemester. Leipzig 1926, S. 1–16. [Pinder 1926b]
- Pinder, Wilhelm: Zur Physiognomie des Manierismus. In: Prinzhorn, Hans (Hg.): Die Wissenschaft am Scheideweg von Leben und Geist. Festschrift Ludwig Klages zum 60. Geburtstag, 10. Dezember 1932. Leipzig 1932, S. 148–156.
- Pinder, Wilhelm: Die bildende Kunst im neuen deutschen Staat (Auszug). In: Kunst der Nation 2 (1934), Nr. 5 (1. März 1934), S. 4. [Pinder 1934a]
- Pinder, Wilhelm: Die bildende Kunst im neuen deutschen Staat. In: Pinder, Wilhelm: Reden aus der Zeit. Leipzig 1934, S. 26–69. [Pinder 1934b]
- Pinder, Wilhelm: Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der stauischen Klassik. Leipzig 1937.
- Pinder, Wilhelm: Vom Wesen und Werden deutscher Formen. Geschichtliche Betrachtungen. 4 Bde. Leipzig und Köln 1937–1951.
- Pinder, Wilhelm: Deutsche Kunstgeschichte. In: Pinder, Wilhelm/Stange, Alfred (Hg.): Deutsche Wissenschaft. Arbeit und Aufgabe. Dem Führer und Reichskanzler legt die deutsche Wissenschaft zu seinem 50. Geburtstag Rechenschaft ab über ihre Arbeit im Rahmen der ihr gestellten Aufgabe. Leipzig 1939, S. 11–13.
- Pinder, Wilhelm: Wesenszüge deutscher Kunst. Leipzig 1940.
- Pinder, Wilhelm: Sonderleistungen der deutschen Kunst. Eine Einführung. München 1944.
- Plessner, Helmuth: Diesseits der Utopie. Ausgewählte Beiträge zur Kulturosoziologie. Frankfurt a. M. 1974.
- Schaeff, Sandra: Zwischen Karriere, Konkurrenz und Krieg. Der akademische Nachwuchs am Kunstgeschichtlichen Institut der Universität Berlin zur Zeit des Nationalsozialismus. Magisterarbeit, Humboldt-Universität. Berlin 2003.
- Schürmann, Anja: »Rechte« und »linke« Ideologisierung. Wilhelm Pinder und Richard Hamann beschreiben stauische Kunst. In: Heftrig, Ruth/Peters, Olaf/Schellewald, Barbara (Hg.): Kunstgeschichte im »Dritten Reich«. Theorien, Methoden, Praktiken. Berlin 2008 (Schriften zur modernen Kunsthistoriographie, Bd. 1), S. 245–259.
- Schweizer, Stefan: »Gesunkenes Kulturgut«. Zur Typologie populärwissenschaftlicher Kunstgeschichte im frühen 20. Jahrhundert. In: Kritische Berichte 37 (2009), Heft 1, S. 19–35.
- Spengler, Oswald: Der Mensch und die Technik. Beitrag zu einer Philosophie des Lebens. München 1931.
- Steck, Max: Über das Wesen des Mathematischen und die mathematische Erkenntnis bei Kepler. Halle a. d. S. 1941 (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 5).
- Steck, Max: Mathematik als Begriff und Gestalt. Halle a. d. S. 1942 (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 12).
- Stöppel, Daniela: Wilhelm Pinder (1878–1947). In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): Klassiker der Kunstgeschichte. Bd. 2: Von Panofsky bis Greenberg. München 2008, S. 7–20. [Stöppel 2008a]
- Stöppel, Daniela: Die Politisierung der Kunstgeschichte unter dem Ordinariat von Wilhelm Pinder (1927–1935). In: Kraus, Elisabeth (Hg.): Die Universität München im Dritten Reich. Aufsätze. München 2008 (Beiträge zur Geschichte der Ludwig Maximilians-Universität München, Bd. 4), S. 133–168. [Stöppel 2008b]
- Strachle, Gerhard: Der Naumburger Meister in der deutschen Kunstgeschichte. Einhundert Jahre deutsche Kunstgeschichtsschreibung 1886–1989. Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität. München 2009. <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2009/747/>, S. 529–546.
- Suckale, Robert: Wilhelm Pinder und die deutsche Kunstwissenschaft nach 1945. In: Kritische Berichte 14 (1986), Heft 4, S. 5–17.
- Troll, Wilhelm: Gestalt und Urbild. Gesammelte Aufsätze zu Grundfragen der organischen Morphologie. Leipzig 1941 (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 2).
- Uhl, Elke: Gebrochene Zeit? Ungleichzeitigkeit als geschichtsphilosophisches Problem. In: Rohbeck, Johannes/Nagl-Docekal, Herta (Hg.): Geschichtsphilosophie und Kulturkritik. Historische und systematische. Darmstadt 2003, S. 50–74.
- Waaser, Friedrich: Mensch und Tier. Eine pädagogische Betrachtung auf urbildlicher Grundlage. Halle a. d. S. 1945 (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 18).

- Weigert, Hans: Das Kapitell in der deutschen Baukunst des Mittelalters. Halle a. d. S. 1943 (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 11).
- Wendland, Ulrike: Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler. 2 Bde. München 1999.
- Wiff-Wolf, Sabine: Von der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Beobachtungen an archaisch-argivischen Terakotten. In: Steuben, Hans von / Lahusen, Götz / Kotsidu, Haritini (Hg.): MOYEION. Beiträge zur antiken Plastik. Festschrift zu Ehren von Peter Cornelis Bol. Möhnesee 2007, S. 141 – 151.
- Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. München 1915.
- Wolf, Lothar / Troll, Wilhelm: Goethes morphologischer Auftrag. Versuch einer naturwissenschaftlichen Morphologie. Leipzig 1940 (Die Gestalt. Abhandlungen zu einer allgemeinen Morphologie, Heft 1).

Abbildungsnachweis

- 1 Aus: Der Spiegel, Nr. 34, 18. August 1986, S. 168.
- 2 Filmstill aus: Encyclopaedia Cinematographica. Hg. von Gotthard Wolf, Institut für Wissenschaftlichen Film, Göttingen. E 61 / 1955. Göttingen 1957.